

MATTHIAS HOLLÄNDER – VOM KOSMOS DER MALEREI

Andrea Hofmann

Bodensee-Hefte 9/93

Holländers Ölgemälde, Gouachen und Serigraphien erreichen nicht nur technisch die Brillanz und die Genauigkeit eines Lichtbildes, auch ihre Sujets leiten sich von Fotografien ab. Hunderte von Fotos entstehen, bevor Holländer ein Bild malt.

Reizt ihn ein Motiv - und Holländers künstlerische Inspiration geht immer vom Motiv und seiner ästhetischen Ausstrahlung aus -, so betätigt er den Auslöser seiner Kamera. Mit ihr nähert er sich dem ausgewählten Objekt von verschiedenen Standpunkten an, umkreist es, lotet es in seinen optischen Dimensionen aus.

Fast alle technischen und malerischen Möglichkeiten, die der Prozeß von Ablichtung, Entwicklung und Bearbeitung der Fotovorlage bietet, hat Holländer erprobt und damit in nuce die stilgeschichtliche Entwicklung des Mediums nachvollzogen. Doch er kam auf die Malerei zurück. Er hatte für sich erkannt, daß diese -in ihrer Grundfunktion ebenfalls abbildlich -das originäre, elementare Ausdrucksmittel darstellt, die Fotografie dagegen eine wenn auch hochentwickelte und vielfältige anwendbare Ableitung davon ist.

Matthias Holländer ist kein Fotorealist - auch wenn ihm die Fotografie als wichtigstes Handwerkszeug zur Seite steht und seine Bilder immer fotografische Aufnahmen als Grundlage haben. Es geht ihm nicht darum, inhärente Strukturmerkmale des technischen Mediums offenzulegen oder das Besondere fotografischen Abbildens sichtbar zu machen. Es geht ihm gerade um die Ausschöpfung der Differenz zwischen fotografischem und malerischem Abbilden. So liegt der Impetus in der Freisetzung spezifisch malerischer Energien - das Bildmaterial dazu liefern optische Visionen, die den Lichtbildmedien entnommen sind.

Malerische Aufladung

Aus der Fülle fotografischer Aufnahmen - Holländer fotografiert und entwickelt ausschließlich selbst - wählt er dasjenige Motiv aus, das seinen malerischen Furor am stärksten beflügelt. In einem ersten Arbeitsgang projiziert er dieses auf ein weiß grundiertes Trägermaterial - Papier oder Hartfaserplatte - und legt eine grobe Konturzeichnung an. Bereits in der Übertragung findet eine erste Transformation des Vorbildes statt: starre Linien und kompakte Flächen lösen sich im malerischen Duktus auf.

Die entscheidende Umwandlung erfährt das Ausgangsmaterial jedoch erst in der folgenden Phase, die sich oft über Wochen hinzieht: der Ausfüllung des zeichnerischen Gerippes mit dem ureigensten künstlerischen Medium, der Farbe. "Der eigentliche Malprozeß hat begonnen. In dieser Anfangsphase entwickelt sich geradezu explosiv ein Prozeß des farbigen Aufladens."

Dabei wendet Matthias Holländer Techniken an, die man hinter einem "wildem" Expressiven eher vermutet als hinter einem auf Genauigkeit abzielenden Realisten und die im diametralen Gegensatz zur Abbildtreue seiner Bilder zu stehen scheinen:

"Neben Pinseln aller möglichen Formen benutze ich eine Vielzahl von Instrumenten des Farb-Auf- und -Abtragens. Überhaupt tue ich der Farbe so ziemlich alles an, was man ihr antun kann: also Streichen, Spritzen mit Mundspritze (Fixierrohr), Spritzpistole, Zahnbürste und Sieb, einfach Hinkleckern, Farbe Verschmieren, Aufrollen und Walzen, Farbe verspachteln, Abschleifen, Abkratzen, Verätzen und Abbeizen, Be-, Unter- und Übermalen, Zumalen, Lackieren, Verwischen und Verwaschen, um mal einen Anfang zu machen. Und immer wieder Schleifen. Die Farbe, die schließlich auf meinen Bildern bestehen bleibt, hat was hinter sich (...)."

Der Malvorgang entwickelt sich zu einem eigendynamischen Prozeß, der von Kontingenz, Unkalkulierbarkeit und Einmaligkeit gekennzeichnet ist. In ihm ereignet sich der qualitative Umschlag von der abbildlichen zur bildhaften Repräsentation des Dargestellten. Die Malerei unterwandert damit den illusionistischen Schein der Oberfläche und bricht den äußerlichen

Realismus auf. Erst aus der Nähe enthüllt sich daher das autonom-abstrakte Eigenleben der Farbe, und vor dem Auge entfaltet sich ein malerischer Kosmos impressionistisch anmutender Farbtupfen und expressiver Farbstriche. Der Bildgegenstand löst sich auf in unzählige Farbpartikel.

Schicht auf Schicht ist die Farbe aufgetragen, dabei derart dünn und lasierend, daß untere Lagen, insbesondere der Weißgrund, durchscheinen und die Farbe annähernd materiellos auf dem Bildträger aufliegt. Im Falle der Aquarelle und Gouachen dringt die Farbe sogar soweit ins Papier ein, daß sie gänzlich substanzlos wirkt. Der Schein ist perfekt: Transparenz und Immaterialität ergänzen sich zum Eindruck einer hauchdünnen, luziden Bildoberfläche. Bei absoluter Flächigkeit der Farbschicht ist ein Maximum an Bildräumlichkeit und Tiefenwirkung erreicht, bei einem Minimum an materialer Substanz ein Maximum an Gegenständlichkeit und Dinglichkeit.

Fensterbilder

Der Darstellung von Räumen und Raumsituationen widmet Holländer in seinem Werk das hauptsächlichste Interesse. Insbesondere faszinieren ihn Räume, die durch mehrfache Glasflächen und Glaswände von anderen Innen- und Außenräumen getrennt und gleichzeitig mit diesen (optisch) verbunden sind. Eine eigene Gruppe innerhalb dieses Motivkomplexes stellen eine Reihe von Fensterbildern dar, auf denen - meist bildparallel - ein einzelnes, in mehrere Parzellen unterteiltes Fenster zu sehen ist: entweder im Gegenlicht mit Ausblick von innen nach draußen oder von außen mit dem Blick auf die Glasfläche, die das einfallende Licht reflektiert. In allen Motivfassungen bilden sich auf den Glasflächen eine Vielzahl von Spiegelungen und Brechungen ab.

Im Gemälde "Monitor" (1989) haben wir die Sicht von innen auf ein Fenster der ehemaligen Kammgarnfabrik in Schaffhausen mit Durchsicht auf einen jenseits des Rheins liegenden Hügel vor uns. Licht kommt nur von außen, so daß im hellen Gegenlicht die Wand des Innenraums dunkel bleibt und einen schwarzen Rahmen um das Fenster bildet. Dessen Scheiben sind derart schmutzig und trüb, daß der Blick nach draußen eher verhindert als freigegeben wird; nur schemenhaft zeichnen sich daher die Konturen des Hügels mit einigen Häusern ab, alles Weitere bleibt verschwommen, undeutlich.

Der Ausblick wird allerdings nicht allein durch Schmutz und Schlieren, sondern auch durch Reflexe auf den Scheiben verunklart, die vom Innenraum herrühren. Zwei helle und ein dunkler horizontaler Streifen bilden sich auf ihnen ab. Innen und Außen vermischen sich, sind nicht eindeutig zu unterscheiden, weil sie sich auf der gleichen Ebene abbilden: der Ebene der Glasscheiben. Diese weisen zudem ihre eigene Zeichnung auf, so daß auf der Fensterfläche, dem "Monitor", sich drei Bilder vereinen, Vorder-, Mittel- und Hintergrund zusammenfallen.

Metapher des Sehens

In der älteren Ikonographie stellt das Motiv des Fensterausblicks eine Metapher des Sehens und gleichzeitig eine (Selbst-) Reflexion auf die Malerei dar. So wurde bis in die Moderne das Tafelbild als fenstergleicher Ausschnitt aus der Welt betrachtet.

Die metaphorische Bedeutungsebene ist auch für Holländers Fensterbilder gültig: Sie machen deutlich, wie unsere Wahrnehmung geprägt ist von dem Medium, mit dem wir etwas wahrnehmen. In jedem Abbild finden drei Komponenten ihren Niederschlag: die objektive Welt (= im Außenraum), die subjektive Welt (= Innenraum) sowie das Medium selbst (= Glasscheibe).

In "Atlantis" (1992) betrachtet Holländer das gleiche Motiv vom entgegengesetzten Standpunkt aus der Blickrichtung von außen nach innen. Der Blick verfährt sich in der verwirrenden Struktur optischer Spiegelungen und Brechungen der Glasoberfläche, bleibt an ihnen hängen und wird zurückgeworfen auf das, was sich in ihnen spiegelt und bricht. Der Betrachter wird verwiesen auf Zweige und Äste, die er vor sich findet, und auf eine Häuserfront, die sich hinter ihm befindet. Doch an keiner Stelle ist eindeutig, was

Spiegelung, was Durchblick und was Eigenstruktur der Glasoberfläche ist. Eine klare Trennung in Innen und Außen, Vorne und Hinten ist unmöglich.

Wie ein Prisma die im weißen Licht eingeschlossenen Farben des sichtbaren Farbspektrums auffächert, so bricht Holländer die äußere, als gegeben erfahrene Außenhaut der Realität auf und setzt das in ihr Enthaltene, aber zumeist Verborgene, frei. So unternehmen seine Bilder – auf der formalen wie der inhaltlichen Ebene – eine Aufspaltung des Sichtbaren.

Entleerte Orte

Die Brüchigkeit des Realen erfährt in den Darstellungen des Räumlichen eine Steigerung, insbesondere dort, wo Holländer den Tiefenraum in vielerlei Ebenen und Schichten zerlegt. Hier löst sich das Raumkontinuum wiederum in zahllosen Spiegelungen und Brechungen auf, die seine implosionsartige Zersplitterung bewirken.

Es handelt sich um leere, auf merkwürdige Weise entleerte Räume und Orte, die Holländer auswählt und abbildet. Zum einen sind es verlassene, von ihren Besitzern und Betreibern aufgegebenen Orte: stillgelegte Fabriken oder - in vielfachen Variationen fixiert - der Haupttrakt und Glasgang des mittlerweile abgerissenen Sanatoriums Bellevue in Kreuzungen. Hier hatte Holländer seine Kindheit und Jugend verbracht, später, nach der Schließung des Unternehmens, dort für eine Zeitlang sein Atelier gehabt.

Zum andern zeigen die Bilder museale Schauplätze, die Holländer während seiner Studienzeit in Wien (1973-78, Meisterklasse von Rudolf Hausner) kennen- und liebgelernt hatte: das Josephinum (Museum des Instituts für Geschichte der Medizin) und vor allem das Naturhistorische Museum mit seiner zoologischen Abteilung - aus Wachs nachgebildete menschliche Figuren und ausgestopfte Tiere sind deren Schauobjekte.

Es handelt sich um Orte des Verfalls, des Untergangs, der Melancholie, Orte, die Vergänglichkeit anzeigen und Vergangenes bewahren. Orte der Stille, des Stillstands, der zeitlichen Entrücktheit - auratische Orte. Sie sind zumeist menschenleer, wo nicht, haben die Personen teil an der Stille und der Leere.

Nehmen wir die beiden Gemälde "Helium" (1991) und "Nature morte" (1992): Wieder sind Flächen aus ungeschliffenem Glas, nun mehrfach hintereinandergestaffelt, der Grund für optische Irritationen. Die Fassungen der Gläser bilden zwar ein dichtes Gerüst aus vertikalen und horizontalen Verstrebungen, die jedoch nur scheinbar Halt bieten. In ihren Zwischenräumen wird jede Evidenz hinfällig - Innen und Außen, Vorder- und Hintergrund heben sich wechselseitig auf.

So vermitteln die Bilder eine gleichsam kafkaeske Erfahrung auf der Ebene der Wahrnehmung. Unendlich erscheinende Tiefenstaffelung, verstellte und verzerrte Aussichten, fragmentierte Raumsituationen offerieren weder verlässliche Orientierung noch ein erreichbares Ziel. Der Blick stößt sich an Barrieren oder gleitet ab ins Leere.

Die exakte, reproduktionsgetreue Darstellung der Raumperspektive evoziert geradezu die Erwartung des Ankommens, doch sie verbleibt im Fiktiven. Die Fluchtlinien führen immer wieder in ein Vakuum. So liegt der Fluchtpunkt entweder außerhalb des Bildes oder in seinem Zentrum, aber der Platz bleibt leer - wie in der "Blue Box" (1989). Damit findet sich der Betrachter auf sich selbst zurückgeworfen, und die Leerstellen bieten sich als Projektionsflächen, als Freiräume, dar.

So enthält Holländers Malerei immer auch die Suche nach einer Antwort auf die Erfahrung von Leere, von Auflösung und Endlichkeit. In der Flüchtigkeit des Augenblicks, festgehalten in einer atmosphärischen Stimmung, scheint die Dimension des Unendlichen und Numinosen auf.

Andrea Hofmann